

# Bruno Campanella

## El caballero del *bel canto*

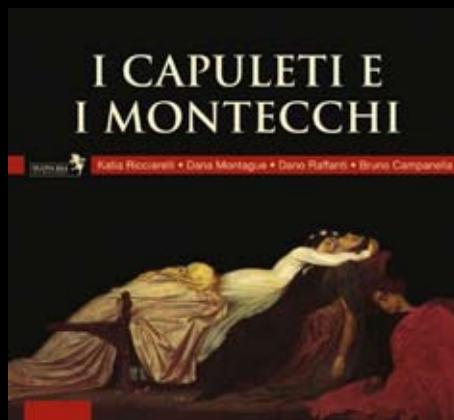
por Ingrid Haas

Uno de los grandes directores de orquesta especialistas en el estilo belcantista, es sin duda el maestro Bruno Campanella. Nacido en Bari, Italia, el 6 de enero de 1943, Campanella se trasladó a Florencia para estudiar en el Conservatorio Luigi Cherubini después de haber estudiado en el liceo clásico en su natal Bari. Estudió composición con Nino Rota y Luigi Dallapiccola y se graduó también como filósofo. Hizo su debut como director de orquesta en Spoleto y de ahí su carrera despegó. En 2002, el Ministerio de Cultura de Francia lo nombró Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Ha dirigido en los teatros más importantes del mundo. Entre 1992-1995 fue director del Teatro Regio de Turín y ha realizado numerosas grabaciones discográficas de óperas entre las que destacan *La Cenerentola* (con Cecilia Bartoli), *Il barbiere di Siviglia* (con Rockwell Blake y Luciana Serra), *Don Pasquale* (con Enzo Dara), *La fille du régiment* (en CD con June Anderson y Alfredo Kraus y en DVD con Natalie Dessay y Juan Diego Flórez), *L'italiana in Algeri* (con Jennifer Larmore y Simone Alaimo), *La traviata* (con Mariella Devia y Giuseppe Filianoti), *I Capuleti e*



*“La culpa de que los cantantes fueren sus voces es, la mayoría de las veces, de directores que no cuidan el volumen de la orquesta”*



*i Montecchi* (con Katia Ricciarelli y Diana Montague), *Norma* (con Fiorenza Cedolins), *Macbeth* (con Carlos Álvarez y Maria Guleghina) y *Roberto Devereux* (con Mariella Devia), entre otras.

Tuvimos la oportunidad de platicar con el maestro Campanella, en exclusiva para **Pro Ópera**, durante las funciones que dirigió de *L'elisir d'amore* en Londres, y nos platicó de su pasión por el *bel canto*, por Rossini y de su relación poco conocida con nuestro país.

### ¿Qué siente de dirigir *L'elisir d'amore* en la Royal Opera House y cuál ha sido su relación con esta ópera?

Estoy muy contento de dirigirla en este teatro; he hecho ya siete u ocho producciones distintas de esta ópera. Del mismo modo, es la séptima u octava vez que trabajo en la Royal Opera House en Londres y debo decir que me siento como en casa. Conozco todo lo referente a este teatro, todos los recovecos de los diferentes niveles que hay, las calles que rodean el edificio, todo. ¡Hasta conozco el mejor lugar para comer “fish and chips” [pescado y papas] de esta zona! [Ríe.]

Lo más fantástico de venir a dirigir aquí es que se trabaja de maravilla; todo el equipo es increíble. Son unos verdaderos profesionales de lo que hacen. La orquesta es magnífica y cada uno de los músicos sabe muy bien qué hacer. Por lo mismo, yo debo pensar en hacer mi trabajo de la mejor manera posible.

Estoy muy entusiasmado de volver a hacer mancuerna con el gran director de escena Laurent Pelly, con quien hice hace algunos años *La fille du régiment* con Natalie Dessay. Para mí fue una de las producciones más bellas que he visto y hecho.

### ¿Cuáles cree que son las cualidades que hacen de Laurent Pelly ideal para estas óperas belcantistas y, en especial, para *L'elisir d'amore*?

Creo que sus ideas son muy originales y frescas. Yo nunca he dirigido escena y no soy experto en ello pero debo decir que lo que Pelly hace es de lo mejor que he visto en mi vida. La mayoría de las puestas en escena que he visto hacen que, cuando llega el gran charlatán Dulcamara al pueblo y reúne a los habitantes para platicarles sobre sus productos, generalmente ponen al cantante a caminar en círculo mientras el coro está parado cantando. Pelly ha puesto a Dulcamara hablando casi a solas porque así es como se recibiría a un charlatán en una ciudad pequeña.

Lamento que para esta reposición de *L'elisir d'amore* no haya podido trabajar directamente con Pelly, pero el asistente de la puesta está haciendo un muy buen trabajo. Ha respetado todos los trazos de Laurent de cuando la puso por primera vez.

Esta ópera me gusta mucho porque es la obra italiana más inocente que existe; es solar, brillante y refleja esa belleza de la campiña italiana. Pelly supo darle a Nemorino la inocencia de un campesino que sabe poco del mundo, de la vida y que es presa fácil de Dulcamara. Ha sabido captar perfectamente la esencia y el espíritu esta ópera.

En lo musical no puedo autojuzgarme, pero debo decir que adoro la música de Donizetti. Su vida también me parece muy interesante. Él siempre estuvo en busca de tener dinero para el juego y para andar con mujeres. En esa época no había derechos de autor y las ganancias sobre las óperas venían de los fragmentos y arias que cantaban o tocaban las bandas. Las bandas de música, de vez en cuando, pedían a Donizetti y a los otros compositores las partituras y por eso hay algunas versiones en donde Donizetti y otros músicos hicieron doble melodía para los metales, los trombones, las trompetas, que en la orquesta de la ópera las hacen los violines.

### ¿Qué otras cosas puede decir que han cambiado en las partituras o en la interpretación de las óperas de Donizetti con el paso del tiempo?

En la época de Donizetti, el *forte* y el *fortissimo* de los trombones eran menos fuertes que ahora; así que redoblar el número de metales hacía que sonara de manera decente. Después de que Wagner hizo sus orquestaciones monumentales y hasta creó una tuba especial, con un sonido más fuerte, el *fortissimo* se volvió brutalmente más sonoro y grande, como el que conocemos hoy en día. Hubo entonces que redoblar el número de metales y de cuerdas en las orquestas, haciendo que las óperas de Donizetti sonaran más fuertes de lo que originalmente sonaban.

### Hay gente que dice que ya no hay cantantes como los de antes, que cantaban bien el *bel canto*...

Me parece tonto decir eso. Yo amo el *bel canto* y amo la voz humana. Me enoja mucho cuando la gente dice que no existen voces como las de antaño. Lo que no existe más son los instrumentos de antes; la voz humana en 100 o 200 años no



cambia. La técnica vocal y la manera de tocar los instrumentos ya no es la misma porque todo debe evolucionar, cambiar y adaptarse a cada época.

Si quisiéramos reproducir tal cual cómo se cantaban o tocaban las óperas en la época de oro del *bel canto* a principios del siglo XIX, deberíamos bajar el volumen y el tamaño de las orquestas, cambiar la afinación, usar instrumentos musicales distintos, el *fortissimo* hacerlo *mezzoforte*, el *mezzoforte* hacerlo *piano*, y así sucesivamente. Obviamente que tener una orquesta con menos volumen privilegia las voces y nos les cuesta mucho trabajo pasar sobre el sonido de la orquesta.

Cuando yo dirijo cualquier ópera, mi prioridad es siempre que las voces se escuchen perfectamente. Para ello cuido mucho el volumen de la orquesta; nunca debe sobrepasar a los cantantes, especialmente en las óperas belcantistas.

El *bel canto* se llama así por muchas razones: se debe poder escuchar al cantante sin forzar su voz, debe haber siempre un canto bello. Se debe oír con gracia, con delicadeza y con elegancia; si cantan forzando su instrumento, se escuchan las voces feas y apretadas. La culpa de que los cantantes fueren sus voces es, la mayoría de las veces, de directores que no cuidan el volumen de la orquesta.

**¿Qué diferencias estilísticas u orquestales encuentra usted entre *L'elisir d'amore* y las óperas más dramáticas de Donizetti como *Anna Bolena*, *Poliuto*, *Maria Stuarda* o *Roberto Devereux*?**

Hay una gran diferencia entre esos títulos y *L'elisir*. El color de la orquestación en estas óperas es más oscuro. Yo uso, para ejecutar esas partituras, los llamados trombones alemanes, los cuales dan una atmósfera perfecta para el drama; retratan muy bien la tragedia de los personajes. No tienen la potencia de los trombones modernos.

En las tres óperas de la llamada “Trilogía Tudor” de Donizetti se usan los trombones normales y debe ser uno cauteloso de que no cubran las voces. Lo que ayuda es que sus partes están escritas muy bien y es difícil que se excedan y tapen a los cantantes. Se debe ayudar, como director, a que se respete el número de instrumentos para un sonido rico, sin tener que quitar instrumentos para que no se oiga tan fuerte. Cuando tienes la suerte de contar con una orquesta de instrumentos de la época de Donizetti, debes modular los sonidos y saber que *fortissimo* será *mezzoforte*, etcétera. Siempre debes ajustar la dinámica dependiendo de tu orquesta y su tipo de instrumentos.

Creo que la única ópera que escribió Donizetti de manera perfecta —que no hay que cambiar nada o que no hay que alterar los instrumentos o la orquesta— es *Lucia di Lammermoor*. Es una obra perfectamente bien estructurada, a mi parecer.

**¿Qué nos puede decir de Bellini en relación con Donizetti y Rossini?**

Bellini es otro gran compositor del *bel canto*, y su manejo de las cuerdas es más ligero que el de Donizetti. Mi primer encuentro con él fue al dirigir *La Straniera* en el Festival de Montpellier con Jennifer Larmore en el rol de Isoletta. Con ella hice en Niza *Le*



**“Algo que casi nadie sabe de mí: yo realmente comencé mi carrera en México”**

*Comte Ory* y ella fue Isolier; simplemente genial.

Volviendo a tu pregunta, los belcantistas, por tradición, le llamamos “papá” a Rossini. Donizetti es el “tío” y Bellini es el “primo”. Cuando Rossini invitó a Bellini y Donizetti a una especie de gala en París en la Ópera Comique, Bellini llevó las partituras de *I puritani* y de *Norma*. Dicen que Rossini miró la partitura de *I puritani* y que dijo que la música era preciosa pero que la orquestación estaba muy floja. Y eso que estas dos óperas de Bellini que te nombro son las que mejor orquestó.

En realidad, la orquestación que conocemos hoy en día es de Rossini, no de Bellini. Pocas personas lo saben y creo que Rossini hizo un excelente trabajo. Mantuvo la esencia de la melodía belliniana pero con mejor orquestación.

**¿Cuál diría usted que fue la influencia de Rossini en Bellini y Donizetti?**

Yo creo que influyó en ellos de muchas maneras. Lo puede uno notar cuando escuchas las primeras óperas de ambos, se escucha la influencia del estilo rossiniano. Le hacen homenajes en varias de sus óperas, donde se oyen pasajes musicales parecidos a varias óperas de Rossini. Usan muchísima *agilidad* en sus obras por él.

Donizetti lo homenajea en el segundo acto de *La fille du régiment* con la famosa lección de canto. La música que se escucha cuando baila Marie es un homenaje a una de las canciones más populares de París de esa época llamada “Madame Artù”. Esa canción francesa hablaba de un travesti muy famoso en una casa de travestis en la ciudad. Todos los parisinos se sabían la canción y la silbaban en la calle o la cantaban a voz plena. Fue la manera de homenajear también a París, que le dio tanto a Donizetti. Se escucha toda esta escena del segundo acto y mucha gente no sabe el origen de esta melodía... Hay muchas anécdotas así en el mundo de la ópera.

#### ¿Se fija usted mucho en cómo dicen las cosas sus cantantes?

Sí. En la lengua italiana, como la mayoría de las lenguas latinas, automáticamente cuando hablas haces un *diminuendo*. Es por ello que yo les pido a mis músicos y a mis cantantes que hagan *diminuendo* en ciertas palabras o frases, aunque no esté escrito en la partitura. Recordemos que los cantantes de habla no italiana del siglo XVIII y XIX hablaban muy bien el italiano. No tenían que leer que en esta o aquella frase se debía hacer *diminuendo*. Se cantaba como se hablaba. Los *rubati* y los *ralentando* los hacían automáticamente. No todas las indicaciones de cómo cantar el libreto se hacían por lo que decía la partitura; también se guiaban por la enunciación del texto en italiano. Es muy importante recitar el texto porque también marca la rítmica y la enunciación de las frases. Éste es uno de los secretos del *bel canto*.

No se debe hacer tan fuerte el sonido de la “erre” cuando se canta en italiano; es más suave que la “erre” alemana, francesa o española. Hay muchos cantantes no italianos con los que he batallado mucho para que no digan la “erre” tan fuerte: cuando cantan la palabra “*amorre*” se escucha horrible así. Cuando hacen eso les digo: “*Hanno amazzato il bel canto!*” [Ríe.] Esto es *bel canto*, no verismo.

#### ¿Recuerda cuál fue el primer compositor del cual dirigió una obra, ya de manera profesional?

Fue en el Festival de Dos Mundos de Spoleto. Estaba Giancarlo Menotti y yo necesitaba dinero. Yo daba lecciones de latín y griego, porque había estudiado Letras Clásicas, y era una manera de ganar un poco de dinero porque yo no contaba con un sueldo fijo. Era un buen pianista y, por fortuna, Menotti me conoció en Roma y él tenía un sexto sentido para reconocer el talento musical. Me invitó a participar en el Festival de Spoleto como pianista acompañante.

Me tocó trabajar en una ópera de Donizetti muy poco conocida llamada *Il furioso all'isola di San Domingo*. Creo que se hizo sólo en esa ocasión y no se ha vuelto a representar. En el ensayo general, el director de orquesta se peleó con Menotti, quien hacía la dirección de escena de la ópera, y renunció. Menotti se me acercó

y me pidió que dirigiera el ensayo general. La orquesta me acogió con gusto y el ensayo salió muy bien; hice sonar un bellissimo Donizetti. Aunque debo confesar que estaba aterrado de enfrentar a estos músicos que habían trabajado ya tanto con el otro director.

Al final del ensayo, Menotti se me acercó y me dijo: “La orquesta ha sonado de maravilla. Yo vi tu talento desde que te conocí en Roma”. Él era un excelente psicólogo, leía muy bien a las personas y me sentí halagado por lo que me dijo. Dirigí las funciones y en una de ellas estaba la hija de Arturo Toscanini, que después sería la madrina de mis hijos, y ella conocía a un director de orquesta de apellido Limantour, que trabajaba en la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Le pidió que le recomendara a un joven director de orquesta para que lo supliera seis meses para dirigir dicha agrupación. Ella me recomendó a mí y le dijo que me llevara a México.

#### ¿En qué año estuvo en Xalapa dirigiendo?

Eso es algo que casi nadie sabe de mí: yo realmente comencé mi carrera en México. En 1968 estuve viviendo un tiempo en Xalapa, Veracruz; ahí aprendí a hablar español pero con acento mexicano y las palabras típicas de ese país. Recuerdo que me tocaron las Olimpiadas allá en México.

“La orquestación  
de I puritani que  
conocemos  
hoy en día es de  
Rossini, no de Bellini.  
Pocas personas lo  
saben y creo que  
Rossini  
hizo un excelente  
trabajo”

Me llamaba mucho la atención que hablan con diminutivos: doctorcito, maestríto, un momentito etcétera... [Ríe.] Resulta que el director de la Orquesta Sinfónica de Xalapa en ese entonces se quiso tomar medio año sabático y llamaron a aquel jovencito italiano para suplirlo en esos seis meses. Hice mucho repertorio sinfónico en ese medio año en Xalapa. Recuerdo que era una orquesta maravillosa, con grandes músicos.

Amo México y lamento no haber podido regresar después a tan bello país. Me gustaría dirigir en Bellas Artes, que sé es un teatro muy importante en Latinoamérica. Me parece maravillosa la hospitalidad de la gente y su amabilidad. Hice muchos amigos en ese entonces y recuerdo mucho la frase “mi casa es tu casa”. Espero poder regresar algún día a dirigir alguna ópera.

#### Después de Xalapa, ¿siguió usted dirigiendo música sinfónica o la fue haciendo a un lado para dirigir óperas?

Seguí con música sinfónica por un tiempo y me percaté que dedicarme sólo a ella era muy solitario. Poco a poco me di cuenta que, cuando diriges ópera, tienes más “vida social” que con la sinfónica. Se socializa más en la ópera, curiosamente.

#### ¿Cómo es su relación con sus cantantes?

Es chistoso porque, a través de los años, he estudiado el comportamiento de los cantantes de ópera y he llegado a varias conclusiones: cuando cantan una obra dramática, se cuidan más la voz que con una cómica. Y les gusta mucho, en general, ir a comer o cenar juntos.

Cuando tengo cantantes que no se llevan bien, los llevo a cenar juntos y trato de hacer que se relajen y que aprendan a trabajar juntos y en paz. Soy como mediador entre ellos. [Ríe.] Yo creo mucho en que si fuera del escenario se llevan bien, se nota en escena. ●